IPOSTAZE ALE MODERNITĂȚII ÎN PICTURA RELIGIOASĂ DOBROGEANĂ DIN SECOLUL XX: NICOLAE TONITZA, NINA ARBORE, COSTIN IOANID

de EDUARD ANDREI

Abstract

This article discusses the two tendencies that dominated art production in the context of Christian Orthodox church painting in the early 20th century in Romania: on the one hand, the academic oil painting tradition, relatively new to Romanian painting generally and controversial and innovative in Romanian religious painting particularly and, on the other hand, the neo-Byzantine direction, usually understood as a conservative continuation of the Byzantine tradition. This study focuses on the latter and argues that the neo-Byzantine category can be re-interpreted as a new and modern direction in Romanian religious painting, perhaps even more so than the academic category, because neo-Byzantine painting related to contemporaneous developments in European painting and decorative arts, such as Art Nouveau, while the oil mural painting within the academic direction tried to recuperate centuries of oil painting developments from abroad and to force an adaptation of that tradition to the requirements of Orthodox church painting in Romania. To explore these ideas, the article investigates three case studies, namely, the religious mural painting executed in Constanța by three artists – Nicolae Tonitza ("St. George" Church), Nina Arbore ("Saints Emperors Constantine and Helen" Church), and Costin Ioanid ("St. Angels" Church). The article restricts the scope of the research to these artistic projects, within the neo-Byzantine direction, located in Dobrogea, in order to adjust a lens through which to construct the previously stated argument centered on the modernist dimension of 20th century neo-Byzantine painting in Romania.

Keywords: *Religious painting, Dobrudja, 20th century, Nicolae Tonitza, Nina Arbore, Costin Ioanid, fresco, mural oil painting, modernist tendencies, tradition, innovation.*

Dacă despre pictura bisericilor ortodoxe de pe teritoriul României, începând din epoca medievală şi până în primele trei sferturi ale secolului al XIX-lea, există o abundentă bibliografie de specialitate, aceasta este, în schimb, inconsistentă pentru perioada care a urmat. Istoricul de artă Adina Nanu oferă o explicație convingătoare: "Interzicând să se publice sau să se difuzeze tot ce era legat de religie, ideologii ateismului au îngropat în uitare nu numai manifestările contemporane ale credinței, dar şi toate creațiile din deceniile dinaintea ocupației sovietice, bine cunoscute în perioada interbelică"[1].

Chiar şi după 1989, când barierele cenzurii ideologice au căzut, critica de artă nu a încercat decât sporadic sau în abordări tangențiale recuperarea acestui „capitol uitat" al picturii murale bisericeşti.

În acest context, îmi propun să abordez câteva creații de patrimoniu cultural-religios de secol XX, revizitându-le cu sensibilitatea omului contemporan. În economia acestui articol, îmi focalizez deliberat atenția exclusiv asupra spațiului dobrogean, încercând să evit însă riscul închiderii într-un orizont local. Consider că studiile de caz alese ilustrează aspecte simptomatice ale raportului tradiție-modernitate, iar analiza lor conduce la anumite concluzii ce pot fi extrapolate pentru ansamblul picturii religioase româneşti din epoca modernă; cu atât mai mult cu cât mă voi referi la nume de rezonanță ale plasticii naționale. Mai precis, vizez ansamblurile murale executate în biserici constănțene, de către:

1. Nicolae N. Tonitza (cu C-tin Bacalu şi Jean Buiuk) – bis. Sf. Gheorghe (1931–1932);
2. Nina Arbore – bis. Sf. Împărați Constantin şi Elena (1936–1938);
3. Costin Ioanid (cu Lucia Ioanid) – bis. Sf. Îngeri (1959–1961 şi 1976).

Având în vedere că aceşti artişti s-au manifestat atât în pictura religioasă cât şi în cea laică, intenționez, de asemenea, să pun în valoare zonele de contact şi împrumuturile reciproce ale celor două

[1] Adina Nanu, *Pentru un capitol necunoscut al istoriei artei româneşti – pictura monumentală de Costin Ioanid*, în *Revista Monumentelor Istorice*, Bucureşti, 1993–1994, p. 78.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 6 (50), p. 49–68, Bucureşti, 2016

domenii. În acest sens, voi insista asupra cazului Tonitza, incluzând o analiză comparativă între pictura sa murală din bis. Sf. Gheorghe şi unele opere ale picturii sale de şevalet, văzute ca „feţe ale aceleiaşi medalii". Ca urmare, aria de investigaţie depăşeşte cadrul strict al picturii religioase şi propune o privire de ansamblu asupra creaţiei pictorilor, în sfera circulaţiei ideilor şi a infuziilor stilistice, ce ţin de etapele formaţiei artistice, de experienţele din ţară şi din străinătate, în general de raportarea la tradiţie şi modernitate.

CONTEXTUL PICTURII RELIGIOASE ROMÂNEŞTI

Înainte de a aborda cele trei ansambluri de pictură murală dobrogene de secol XX, se cuvine precizat succint contextul mai amplu al picturii religioase româneşti, cu necesare trimiteri la secolul anterior.

De la dorinţa de asimilare a valorilor lumii occidentale pe parcursul secolului al XIX-lea la obsesiva idee a „specificului naţional", conturată la finele acestui „secol al naţionalităţilor" şi dominantă în perioada interbelică[2], evoluţia identităţii culturale româneşti a fost – şi este încă – marcată de dualitatea Orient-Occident.

În domeniul picturii religioase, această dualitate capată o coloratură specifică. Procesul de laicizare a picturii murale bisericeşti, prefigurat încă de la sfârşitul secolului al XVII-lea prin frescele lui Pârvu Mutu de la Filipeştii de Pădure sau ale zugravilor conduşi de Constantinos la mănăstirea Hurezi, se va accentua ulterior tot mai vizibil. Pătrunderea tehnicii uleiului în pictura de şevalet spre începutul secolului al XIX-lea, cu o întârziere de câteva secole faţă de Europa vestică, va avea consecinţe şi asupra picturii religioase murale, care la sfârşitul acestui secol va împrumuta noua tehnică şi o va folosi în paralel cu fresca.

Astfel, în pictura murală bisericească de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului XX, am decelat două direcţii majore, în relaţie de dihotomie: 1. tendinţa academistă şi 2. tendinţa neobizantină. Dacă prima a marcat un anumit interval temporal, dominând sfârşitul de secol XIX şi menţinându-se până în primele decenii ale secolului XX, cea de a doua a reprezentant mai degrabă o constantă. Le detaliez în cele ce urmează.

1. Pe de o parte, pictori de şevalet, lucrând în ulei în manieră „modernă", „europeană", şcoliţi de acum adesea în străinătate, fac – în mod aparent paradoxal – tranziţia acestei tehnici în pictura murală. Tattarescu, fost bursier la Accademia di San Luca din Roma, este cel care instituie maniera academistă şi un adevărat „şef de şcoală" în această direcţie pentru generaţii de pictori. Transferate în pictura bisericească, stilul academist şi tehnica uleiului aduc individualizarea, tratarea realistă a personajelor biblice, în contrast cu hieratismul figurilor (post)bizantine, în timp ce iluzia spaţială, redată prin efectele de „trompe l'œil" ale perspectivei liniare şi cromatice, contrazice bidimensionalitatea zidului şi anulează simbolica lipsă a volumetriei din pictura (post)bizantină.

2. Pe de altă parte, se practică pictura în frescă, în descendenţa "zugravilor de subţire", şi continuând cumva tradiţia (post)bizantină – devenită acum şi apanaj al naţionalismului –, în formula picturii neobizantine. Această tendinţă va fi însă irigată din două surse:

– „filtrarea" tradiţiei prin sita curentelor modernităţii europene de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului XX. Este firesc ca artişti de primă mărime ai epocii, cu o cultură vizuală de excepţie, dobândită în ţară, dar şi în străinătate, şi afirmaţi în paralel în domeniul picturii laice, să nu-şi mai propună, atunci când primesc comenzi de pictură bisericească, să execute o simplă pastişă a modelelor bizantine şi postbizantine, al căror format „standardizat", şablonard era cunoscut din erminii. În acest sens, neobizantinismul picturii religioase de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului XX poate fi văzut, într-o primă etapă, ca un ecou al fenomenului complex al Artei 1900 sau ce aş numi „variantă hieratică a Art Nouveau-ului";

– recursul la fondul artei populare, ca depozitară a celei mai autentice expresii a „sufletului românesc", având drept consecinţă infuzia de elemente folclorice, menite a conferi dimensiunile „specificului naţional" pe filieră mitică, şi de trimiteri locale, în spiritul regionalismului.

În această ordine de idei, anonimatul zugravilor este substituit în secolul XX prin afirmarea unor nume de artişti capabili a crea ansambluri originale, adevărate „opere de autor", precum Costin Petrescu, Nicolae Tonitza, Olga Greceanu, Nina Arbore, Gheorghe Popescu, Costin Ioanid.

[2] Unii pictori au publicat chiar articole pe tema specificului naţional. Vezi Apcar Baltazar, *Spre un stil românesc*, în *Convorbiri artistice* (prefaţă şi antologie de Radu Ionescu), Bucureşti, 1974; Francisc Şirato, *Arta plastică românească*, în *Încercări critice*, Bucureşti, 1967; Nicolae Tonitza, *Specificul naţional*, în *Scrieri despre artă* (cuvânt înainte de Tudor Arghezi; culegere de texte, adnotări şi prefaţă de Raoul Şorban), ed. a II-a, Bucureşti, 1964; Oscar Han, *Tradiţia în arta plastică*, în *Dălţi şi pensule*, Bucureşti, 1970. Olga Greceanu a scris cartea *Specificul naţional în pictură* (1939; republ. 2010, coord. Adina Nanu, ediţie îngrijită de Iuliana Mateescu).

La o primă vedere, prima tendinţă, cea academistă, pare una înnoitoare, prin încercarea – tardivă – de racordare a artei româneşti, în general, şi a celei religioase, în particular, la standardele Europei occidentale, şi care, totodată, rupe cu tradiția, inaugurând modernitatea. În schimb, cea de a doua tendinţă apare ca fiind conservatoare, perpetuând maniera de a picta tradiţională şi asigurând astfel o continuitate stilistică.

În opinia mea, această optică este eronată deoarece exclude modernitatea tendinţei neobizantine. Teza pe care o acreditez, ca noutate, este că ansamblurile de pictură murală (şi icoanele, unde e cazul) executate în interiorul direcţiei neobizantine de artişti ca Tonitza, Arbore şi Ioanid constituie, de fapt, creaţii de o mare modernitate, ce reflectă înţelegerea profundă şi originală a artei bisericeşti, reinterpretând tradiţia fără a-i aduce atingere.

PICTURA RELIGIOASĂ DOBROGEANĂ DIN SECOLUL XX: ÎNTRE TRADIŢIE ŞI MODERNITATE

Dobrogea, revenită la „patria-mamă" în urma Războiului de Independenţă, se dovedeşte un spaţiu geografic privilegiat pentru dezvoltarea asertiunilor de mai sus. Aici, într-un adevărat „mozaic" etnic şi confesional, construirea şi apoi decorarea cu pictură a bisericilor ortodoxe româneşti, după 1878, a însemnat şi o formă de apropriere a teritoriului proaspăt ieşit de sub autoritatea otomană. Mai târziu, în perioada interbelică, când mirajul luminii şi „exotismul" Dobrogei au atras o întreagă pleiadă de pictori, în paralel cu pelerinajul la Mangalia şi mai ales la Balcicul devenit o „Mecca artistică", nume de primă mărime ale picturii româneşti s-au aşezat temporar la Constanţa, dar nu în faţa şevaletului, pentru a practica pictura solară de „plein air", ci pentru a se urca pe schele în penumbra interioarelor de biserici şi a le picta, fie în frescă – precum Nina Arbore, fie în ulei – ca în cazul lui Tonitza[3]. În fine, în timpul regimului comunist, aici, ca peste tot în ţară, pictura de biserici a fost trecută total într-un con de umbră, nerăspunzând „cerinţelor" artei oficiale de partid şi de stat, dar nu a încetat de a exista; ba chiar a înregistrat creaţii de valoarea ansamblului mural executat de Costin Ioanid.

Cele trei studii de caz analizate în corpusul acestui articol – ansambluri murale bisericeşti realizate la Constanţa de Tonitza, Arbore şi Ioanid, în intervale temporale diferite – primele două în perioada interbelică, al treilea în primele decenii din a doua jumătate a secolului XX –, se înscriu, în diverse grade, în cadrul tendinţei neobizantine.

Pentru a ilustra bipolaritatea picturii religioase româneşti menţionate mai sus şi pentru a „echilibra balanţa", reamintesc, pe scurt, că primele două biserici ortodoxe româneşti ridicate la Constanţa după 1878 fuseseră pictate în manieră academistă: mai întâi Catedrala Sf. Apostoli Petru şi Pavel, de către George Demetrescu Mirea[4], la sfârşitul secolului al XIX-lea (cca 1884–1891); apoi bis. Adormirea Maicii Domnului (I), de către Dimitrie Marinescu[5], în anii 1910–1911.

Realismul figurilor sfinte pictate de Mirea în catedrala constănţeană, după modelul occidental, provocase pe atunci un adevărat scandal, reprezentanţii Bisericii văzând în acest mod de reprezentare o gravă ofensă adusă tradiţiei bizantine[6]. Cazul are valoare de paradigmă în contextul confruntării dintre tradiţie şi modernitate din epocă.

Biserica Ortodoxă Română, după o perioadă de „amnezie" relativ scurtă[7], în care „închide ochii" la proliferarea picturii bisericeşti în manieră occidentală, de tip Tattarescu, pare că „se trezeşte" brusc şi îşi

[3] Pentru date despre prezenţa unor artişti cunoscuţi ai plasticii româneşti în Dobrogea, pentru a încheia contracte de pictură bisericească, vezi Florica Cruceru, *Artele în Dobrogea 1877–1940*, Constanţa, 2002, pp. 90–100.

[4] Aceasta a fost singura lucrare de pictură religioasă a lui Mirea, datorată prieteniei cu arhitectul Ion Mincu, autorul mobilierului catedralei. În intervalul 1959–1964, pictorii Ghe. Popescu (1903–1975) şi Nuni Dona (1916-2009) vor repicta catedrala în stil neobizantin, cu inflexiuni ale artei populare.

[5] Vezi Eduard Andrei, *Un pictor uitat: consideraţii despre opera laică şi religioasă a lui Dimitrie Marinescu*, în *Îndrumător pastoral*, nr. 3, Tulcea, 2011, p. 446–460.

[6] Vezi George Dragomirescu, Ion Frunzetti, *G. Demetrescu Mirea*, Academia Română, Publicaţiunile Fondului Elena Simu, VII, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, Imprimeria Naţională, Bucureşti, 1940, p.15 şi urm.

[7] Procesul de emancipare naţională început în secolul al XIX-lea a însemnat orientarea către cultura vest-europenă, exprimată iniţial prin ruptura cu tradiţia, şi implicit reducerea autorităţii Bisericii. În faza următoare, odată cu construirea statului modern, societatea românească a înţeles necesitatea afirmării propriei voci în concertul european, redescoperindu-şi rădăcinile în tradiţie. Ideologia naţional-identitară a condus şi la reconsiderarea Bisericii. Cf. Carmen Popescu, *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture, 1881–1945,* Rennes/ Bucureşti, 2004, p. 99–100.

radicalizează poziţia. Reuniţi în Sinod la 22 noiembrie 1889, înalţii prelaţi impun măsuri drastice privind arhitectura şi decorarea bisericilor cu pictură murală şi icoane, adoptând în fapt o propunere a episcopului Partenie al Dunării de Jos, cel care criticase cel mai vehement pictura lui Mirea. Deciziile luate atunci devin literă de lege prin publicarea lor ulterioară în organul de presă al Bisericii, sub semnătura Mitropolitului Primat, I.P.S. Iosif, a cinci episcopi şi şase arhierei.

Documentul[8], care, dincolo de comandamentele religioase, apasă pedala sentimentelor patriotice, precizează răspicat convingerile Bisericii: „Considerând *pictura bizantină şi împreună cu dĕnsa şi pe celalte arte frumóse, ca fiind singurele întru a reprezenta cu splendóre, magnificentă şi cuvioşie persónele cele marĭ şi Sânte ale religiuneĭ creştine* (*subl. m.*, E.A.), şi a întreţine în popor adevĕratul sentiment religios", dar şi motivele sale de îngijorare, constatând o stare de fapt: tendinţa „tacită" de a înlocui în biserici „artele bizantine" cu "altele nouĭ şi necunoscute poporuluĭ nostru"; în unele biserici se fac „zugrăvelĭ" ce sunt departe de a înfăţişa „cum se cade imaginea Dumnedzeireĭ şi chipurile Sânţilor"; „ornamentaţiunea bisericeĭ" din ultima vreme este „lipsită aprópe şi de cerinţele artistice şi de cele liturgice".

Ca urmare, Sfântul Sinod dispune ca: „1. Prea Sânţiţiĭ Episcopĭ eparhiţĭ să supravegheze cu dinadinsul în jurisdicţiunea lor ca *pictura şi ornamentaţiunea care se va introduce de acum inainte, fie prin bisericele cele vechĭ fie prin cele nouĭ sau reîn[n]oite – să fie conform stiluluĭ bizantin deja în us în Biserica nóstră* (*subl. m., E.A.*)." În al doilea rând, preoţii şi epitropii au de acum obligaţia ca, înainte de a contracta zugrăvirea unei biserici, să obţină aprobarea Chiriarhiei, căreia să îi prezinte „modelurile de zugrăvélă". În al treilea rând, preoţilor li se cere imperativ să nu mai primească în biserică pentru a fi sfinţite decât acele icoane „aprobate şi recomandate de Chiriarchie" sau care provin din atelierele pictorilor români „cunoscuţĭ şi probaţĭ".

Conform documentului, sancţiunile ce vor fi aplicate în cazul nerespectării celor de mai sus merg până la caterisirea preoţilor, destituirea epitropilor sau închiderea bisericii.

Este greu de spus în ce măsură aceste dispoziţii au fost respectacte cu stricteţe, dar cert este că ele au avut consecinţe care nu au întârziat să apară. În respectivele condiţii, nu este de mirare că, de acum înainte, devine aproape o cutumă ca pictorii, atunci când angajează contracte de pictură bisericească să precizeze în mod expres că vor picta în manieră "bizantină", ca garanţie a aprobării autorităţilor bisericeşti.

1. Nicolae N. Tonitza – de la şevalet la schela bisericii

Raportată la aceste precedente, zugrăvirea bisericii Sf. Gheorghe pare să marcheze o nouă etapă în evoluţia stilistică a picturii murale bisericeşti, **Nicolae N. Tonitza** (1886–1940) ajungând aici la o formulă proprie.

Personalitatea artistică a lui Tonitza ca pictor de şevalet este bine-cunoscută. Cealaltă faţetă a creaţiei artistului, de autor al unor importante ansambluri de pictură religioasă, rămâne în continuare mult mai slab luminată. Menţionez, de aceea, câteva date despre activitatea sa de pictor bisericesc. Această vocaţie se manifestă încă din vremea studenţiei sale ieşene: în 1904, împreună cu colegii săi – Şt. Dimitrescu, C-tin Bacalu şi D. Pavlu – pictează bis. din satul Grozeşti, unde execută îndeosebi icoane în stil Tattarescu, iar în 1906 îl ajută pe profesorul său Ghe. Popovici la decorarea capelei palatului Mitropoliei din Iaşi.

Pictura bisericească va reveni apoi în diferite etape ale creaţiei, alternativ sau în paralel cu pictura de şevalet. În 1911, Tonitza – proaspăt revenit în ţară după periplul de studii la München şi Paris – pictează, cu aceiaşi Şt. Dimitrescu şi C-tin Bacalu, bis. din Poeni. În anul următor zugrăveşte bis. din Scorţeni şi obţine, prin concurs, „certificatul de pictor bisericesc". Mai târziu, în anii 1914–1916, cu alţi artişti, pictează bis. din Netezeşti. Ulterior va mai zugrăvi bisericile din Valea Rea, Silişte, Galbeni, Bragadiru, Văleni, Griviţa, iar în 1935 începe zugrăvirea schitului Durău, terminată în răstimpul a „trei vacanţe active", împreună cu o numeroasă echipă formată din studenţi şi pictori, absolvenţi ai Academiei de Arte Frumoase ieşene, unde acum este el însuşi profesor[9].

În anii 1931–1932, Tonitza părăseşte temporar şevaletul pentru a picta bis. Sf. Gheorghe (Nou) din Constanţa, coordonând echipa formată împreună cu **Constantin Bacalu** (1884–1975) şi **Jean Buiuk** (1886–1953) – episod la care mă voi referi detaliat.

Pentru a înţelege pictura bisericească a lui Tonitza trebuie menţionată, de asemenea, pasiunea lui timpurie pentru arta bizantină, pe care o împărtăşeşte cu Hugo von Habermann, profesorul său de la

[8] *Deciziunea Sântului Sinod al sântei nóstre biserici autocefale drept măritore de rĕsărit*, în „Biserica Ortodoxă Română", anul al XIV-lea, 1890, Tipografia Cărţilor bisericeşti, Bucureşti, 1891, p. II–IV, republ. în *Biserica Ortodoxă Română*, anul al XVI-lea, 1893, p. 577–580.

[9] Cf. Barbu Brezianu, *N.N. Tonitza*, Bucureşti, 1986, p. 25–26.

Academia Regală de Artă din München, la clasa căruia intră în 1908: „Cu Habermann (…) am izbutit să mă împrietenesc foarte repede şi să-i mărturisesc patima mea pentru decorativul bizantin, pe care o inhalasem de copil încă din bisericuţele Moldovei noastre. Mi-a dat dreptate pentru preferinţele ce arătam şi mi-a mărturisit şi el acelaşi păcat (…). Împreună am început atunci răscolirea tuturor colecţiilor de icoane şi documente bizantine, grafice, câte se aflau în vechea Pinacotecă a oraşului, bibliotecile oficiale şi galeriile particulare, asupra cărora am stat aplecat zile şi nopţi nenumărate, scoţându-mi note, schiţând şi acuarelând”[10].

În 1909, după întreruperea studiilor müncheneze, tânărul artist călătoreşte în Italia, vizitând şi Ravenna, unde vine în contact direct cu mozaicurile bizantine din epoca lui Iustinian. Aici, chiar în ziua sosirii, se instalează cu „şevalet, cartoane şi vopsele” în biserica San Vitale – „acel minunat tezaur al măiestriei bizantine”, în timp ce la Sant'Apollinare Nuovo descoperă „profunzimea iconografiei vechi” şi „ritmurile inedite ale unei decoraţii unice”[11].

Câţiva ani mai târziu, în articolul „Despre pictura bisericească la noi”, apărut la Iaşi în „Evenimentul” din 11 martie 1914, Tonitza emite o judecată surprinzătoare: „Se găsesc indicii, în pictura vechiului Bizanţ, care ne fac a crede că dacă imperiul de răsărit n-ar fi căzut aşa de brusc, s-ar fi produs o reacţie puternică contra unor formule de imobilizare a mişcărilor şi de înţepenire a expresiilor. O reacţie contra unor formule învechite, care ar fi avut ca rezultat o renaştere a artei bizantine şi o ridicare a ei, pe culmi încă neatinse de Renaşterea apuseană.”[12]

Din textul lui Tonitza se poate deduce că idealul său de pictură bisericească ar fi însemnat încorporarea mişcării şi introducerea unei anumite mobilităţi a expresiilor, menite a da un suflu nou canoanelor de reprezentare ale picturii bizantine, caracterizate prin hieratismul şi imobilismul formelor. Această poziţie pare a fi o „cale de mijloc”, în contextul în care, în România primelor decenii ale secolului XX, în pictura bisericească se confruntă în continuare cele două mari tendinţe sus-menţionate, conturate în secolul anterior, cea realist-academistă şi cea neobizantină. În pictura bisericii Sf. Gheorghe din Constanţa, după cum se va vedea ceva mai jos, Tonitza pare să fi reuşit cumva sinteza celor două direcţii.

Documentele de arhivă revelează informaţii semnificative despre perioada celor doi ani petrecuţi de Tonitza la Constanţa pentru pictarea bisericii. Echipa sa a obţinut comanda prin câştigarea concursului organizat de Primăria Constanţa la 19 aprilie 1931[13], pentru care s-au primit 10 oferte[14].

În oferta adresată primarului[15] pentru „a împodobi acel lăcaş de închinăciune al cetăţii Tomis potrivit orânduelilor statornicite de canoanele şi tradiţia noastră şi următor condiţiilor stabilite de ctitori”, cu năzuinţa „de a ridica nivelul zugrăviturii bisericeşti contemporane”, artiştii se prezintă astfel: Jean Buiuk – „Arhitect pictor decorator absolvent al Sc. de arte decorative din Paris.”, C. Bacalu – „Absolvent al Sc. de Belle Arte din Iaşi, fost elev al Înaltei Akademii Regale din München”, N.N. Tonitza – „Membru în Juriul Salonului Oficial de Pictură; Absolvent al Sc. de Belle arte din Jaşi, fost elev al Înaltei Academii Regale de artă din München; <Grand Prix> al expoziţiei internaţionale de Artă, din Barcelona”.

La 6 iunie 1931[16], primarul înştiinţează pictorii că proiectul depus de ei îndeplineşte „condiţiunile tehnice”, urmând să primească avizul Consiliului Comunal. La 11 iunie 1931 se încheie un proces-verbal[17] între „membrii comisiunii pentru aprecierea şi adjudecarea lucrării de pictură” şi „Domnul pictor N.N. Toniţă”, pentru a hotărî de comun acord condiţiile în care se va executa pictura.

Debutul lucrărilor este tergiversat însă din cauza vanităţii unuia dintre participanţii la concurs, C. Vasilescu, care a contestat rezultatul. Ca urmare, la 23 iulie 1931, Tonitza adresează o scrisoare[18] lui Nicolae Iorga, preşedinte al Consiliului de Miniştri: “Primăria Constanţa nu se bizuie încă a încheia cu mine şi colaboratorii mei (…) cuvenitul contract, de oare ce, în ultimile momente, a fost introdus (…) un fel de <contestaţie> (…), ce urmează a fi cercetată de către cei în drept *tocmai la 11 septembrie a.c.*, când deabea vom putea fi legalmente slobozi – şi noi şi Municipiul Constanţa – a ne angaja reciproc şi a începe lucrul.”

[10] *Ibid.*, pp. 6–7.

[11] *Ibid.*, p. 7.

[12] Pasaj reprodus sub titlul *Arta bizantină* în N. Tonitza, *Scrieri despre artă*, *op. cit.*, p. 44. Adnotarea lui Raoul Şorban trebuie privită cu rezerve, fiind o interpretare eronată a textului lui Tonitza.

[13] Cf. *Publicaţiunii Nr. 4610*, Direcţia Judeţeană a Arhivelor Naţionale (D.J.A.N.) Constanţa, fond Primăria Constanţa*, dosar 12 / 1929*, f.105.

[14] Cf. *procesului-verbal din 21 aprilie 1931*, *ibid.*, filele 106-106v.

[15] *Ofertă înreg. nr.5352 / 2 aprilie 1931*, *ibid.*, filele 91-91v.

[16] *Adresa 5352 / 6 iun.1931*, *ibid.*, f.104.

[17] *Ibid.*, filele 163-163v.

[18] *Scrisoare înreg. nr. 15043 / 13 aug. 1931*, *ibid.*, filele 80-81v.

Pe scrisoare se poate citi rezoluția lui Iorga: „Se va încredința zugrăvia D-lui Tonitza. E neadmisibil să se trateze chestiile de artă prin vulgare străgiuiri”.

În fine, la 8 august 1931 se semnează aşteptatul contract[19] între primarul Constanței, Aurel Vulpe, şi cei trei pictori. Documentul face precizări despre tehnica picturii şi programul iconografic: „Pictura se va executa în ulei pe fond de ceară, întrebuințându-se ulei de in, crud olandez, iar culorile vor fi Schönfeld Lefranc. – Aureolele şi decorurile ce vor necesita aur, vor fi aurite cu Katärinen-gold 14 carate. (…) *Sfinții și panourile se vor picta conform regulilor iconografice ale bisericii ortodoxe din răsărit, iar pictura se va executa în stil bizantin. Asemeni decorurile vor fi în stil bizantin* (*subl. m.*, *E.A.*). În afară de icoanele catapitezmei D-nii pictori sunt obligați a picta crucea Sfintei răstigniri cu cele două moline, predicatorul, o icoană mare a cuvuioasei Paraschiva şi 14 icoane prăsnicare, pentru iconostas, precum şi podul cafasului. La intrarea în biserică în exterior, se vor picta sfinții Apostoli Petru şi Pavel, iar deasupra uşilor Sf. Gheorghe, în interior în dreapta Majestatea Sa Regele şi în stânga P.S. Episcop (…)”.

Pe parcursul lucrărilor intervin şi probleme legate de plăți restante sau conflicte între Tonitza şi pictorul Buiuk sau preotul Atanasie Popescu, pe care nu le detaliez.

Conform documentelor de arhivă, se pare că Tonitza întrerupsese lucrul şi părăsise Constanța la sfârşitul anului 1932, în condiții rămase insuficient clarificate. Pictura bisericii era în acel moment realizată în cea mai mare parte.

Greutățile semnalate l-au dezamăgit pe pictor, care – într-o scrisoare adresată unei autorități bisericeşti, datată 25 iunie 1934[20], Bucureşti – afirma retrospectiv: „N-aşi dori să mă mai aflu încăodată în iadul de neplăceri, în care am suferit doi ani de-a rândul la bis. Sf. Gheorghe din Constanța”. Din această scrisoare rezultă şi ce rămăsese nepictat la acea dată: „cele două portrete ctitoriceşti şi mici completări”.

Artistul precizează că e dispus să-şi reia lucrul doar în anumite condiții, printre care să i se permită „executarea portretelor ctitoriceşti pe pânză şi în atelierul meu din Bucureşti, cari portrete vor fi ulterior fixate pe respectivele spații din biserică. (Aceasta nu din comoditate pentru mine, ci fiindcă, în special portretul M.S. Regelui nu poate fi executat în condiții de artă cuviincioase, decât după natură, şi – vă închipuiți că nu pot invita pe M.S. să-mi pozeze pe şchela bisericii din Constanța)”.

Dincolo de intenția de a-i solicita regelui Carol al II-lea să îi pozeze pentru unul dintre portretele ctitoriceşti, este interesant de observat aici că pentru Tonitza nu numai că înlocuirea tehnicii frescei cu cea a picturii murale în ulei nu reprezintă o problemă, dar consideră chiar posibil ca pictura de şevalet în ulei pe pânză, fie şi de mari dimensiuni, să fie transpusă în pronaosul bisericii, substituind la propriu pictura murală.

Un document inedit din Arhiva Arhiepiscopiei Tomisului[21] demonstrează însă că lucrurile nu s-au continuat astfel, ajungându-se chiar la un proces între Primărie şi echipa de pictori. Curtea de Apel, în şedința din 26 iulie 1935, „a dat Primăriei câştig de cauză, anulând contractul, pentru neexecutarea clauzelor, din partea dlor pictori”. Ca urmare, „delegațiunea permanentă a Consiliului Municipal, în şedința dela 3 August [1935] a decis ca lucrările pentru terminarea picturei să se încredințeze dlui pictor Marincea Stănescu”. Aşa s-a şi întâmplat, lucrările fiind „săvârşite” de noul pictor în martie 1936[22], de unde şi discrepanțele stilistice.

Din păcate, picturile murale executate de Tonitza la bis. Sf. Gheorghe din Constanța nu se ridică, în ansamblu, la înălțimea picturii sale de şevalet. Faptul este explicabil, parțial, tocmai prin obstacolele menționate. În plus, spațiul puternic fenetrat al bisericii nu i-a permis echipei de pictori să abordeze compoziții complexe, astfel încât pe pereții pronaosului şi naosului domină înşiruirile sfinților, grupați câte doi sau singularizați, reprezentați figură-întreagă. Singurele scene din ansamblul mural cu mai multe personaje şi o compoziție mai elaborată sunt *Naşterea Domnului* în conca absidei sudice, *Învierea* în conca absidei nordice (Fig. 1) sau *Maica Domnului orantă cu pruncul, flancată de Arhangheli* de pe bolta absidei principale.

De asemenea, intervențiile repetate de „conservare-restaurare”, mai mult sau mai puțin profesioniste, au făcut ca pictura murală, asa cum se vede azi, să-şi piardă din calitățile inițiale.

Există însă, din fericire, picturi asupra cărora nu s-a intervenit ulterior decât foarte puțin sau deloc: icoanele catapetesmei (cărora li se pot adăuga icoanele evangheliştilor ce decorează amvonul), executate în ulei pe lemn. Aceste icoane trebuie luate drept „martor” pentru analiza corectă a picturii lui Tonitza de la bis.

---

[19] *Contract înreg. 11252 / 8 aug. 1931*, *ibid.*, filele 68–70.

[20] D.J.A.N. Constanța, fond Primăria Constanța, *dosar 18 / 1934*, filele 14–17.

[21] Arhiva Arhiepiscopiei Tomisului (A.A.T.), *adresa nr. 34 / 12 aug.1935* a Parohului Roşculeț către Episcopul Gherontie al Eparhiei Constanța.

[22] A.A.T., *adresa nr. 32 / 22 martie1936* a Parohului Roşculeț către Episcopul Gherontie al Eparhiei Constanța.

Sf. Gheorghe, ele păstrând „strălucirea” originară a ansamblului şi trădând excepţionalele calităţi de pictor şi grafician ale artistului.

Este semnificativ şi că toate aceste „repere” sunt executate pe dimensiuni mici, care le apropie de formatul obişnuit al picturii de şevalet – cea în care Tonitza dă măsura adevăratei sale valori. Continuând această idee, consider bine-venită o paralelă între pictura bisericească a lui Tonitza, ilustrată, din motivele enunţante, prin icoanele catapetesmei de la bis. Sf. Gheorghe, şi pictura laică a artistului, bogat reprezentată în colecţiile Muzeului de Artă Constanţa şi Muzeului Dinu şi Sevasta Vintilă din Topalu, pentru a rămâne în perimetrul dobrogean.

Catapeteasma bisericii Sf. Gheorghe (Fig. 2) este concepută pe patru registre orizontale, care, de sus în jos, respectă desfăşurarea iconografică de tradiţie: I. şirul celor 12 prooroci; II. şirul celor 12 apostoli; III. cele 12 icoane prăznicare; IV. marile icoane: *Sf. Nicolae*, *Sf. Arhanghel Gavriil* (pe uşa îngerească), *Maica Domnului cu pruncul* – în stânga; *Iisus Hristos Învăţător*, *Sf. Arhanghel Mihail* (pe uşa îngerească), *Sf. Gheorghe* (icoana de hram) – în dreapta. În axul median, de sus în jos, icoanele reprezintă: *Iisus răstignit* (crucifixul din vârful catapetesmei), flancat de *Maica Domnului* şi *Sf. Ioan*; *Sf. Treime* (corespunzând primului registru orizontal); *Cina cea de taină* (al doilea registru orizontal); *Sf. Mahramă* (al treilea registru orizontal); *Bunavestire* (pe uşile împărăteşti, al patrulea registru orizontal).

Se regăsesc în aceste icoane ecouri ale picturii şi graficii artistului, care la acea vreme acumulase deja cuceririle impresioniste, postimpresioniste şi fusese puternic marcat de Arta 1900 – venind în contact direct cu varianta sa germană, Jugendstil, în perioada studiilor sale la Academia Regală de Artă din München (1908–1909). De asemenea, opera lui Tonitza asimilase până la un punct tendinţele expresioniste ale primelor decenii ale secolului XX şi înglobase influenţe din arta orientală. Se ştie că în timpul şederii sale la Paris (1909–1911) vizitase o expoziţie de stampe japoneze şi chiar va executa mai târziu o serie de tablouri cu teme explicit japoneze, din care rezultă însuşirea lecţiei extrem-orientale, mai ales în privinţa raportului semnificativ plin-gol şi a desenului graţios, dar sintetic. Filtrându-le prin propria sensibilitate, artistul a combinat toate aceste influenţe într-o sinteză proprie.

Unele dintre icoanele prăznicare ale catapetesmei – sau replicile lor mobile[23]– executate de Tonitza la bis. Sf. Gheorghe pot fi analizate comparativ cu picturile sale laice inspirate de peisajul dobrogean, sesizând interesante corespondenţe. Astfel, în *Naşterea Maicii Domnului*, *Bunavestire*, *Prezentarea Mariei la templu* (Fig. 3), *Intrarea în Ierusalim* (Fig. 4), *Duminica Tomei* şi *Adormirea Maicii Domnului* – scene în care personajele evoluează total sau parţial pe un decor arhitectonic – Tonitza imaginează temple, biserici, palate, cetăţi sau arhitecturi fantastice în care se pot identifica arcade sprijinite pe coloane, cupole, ferestre (ca goluri ce ritmează plinul zidului), nişe etc. Artistul foloseşte vederea frontală a construcţiilor, menită a accentua efectul bidimensionalităţii, epura perspectivă, sau perspectiva inversă corespunzând spaţiului simbolic şi canoanelor de reprezentare bizantine.

Aceste edificii de un alb strălucitor, cald, cu acoperişuri de un roşu-cărămiziu sau roşu-brun, se decupează pe albastrul ultramarin al cerului, evocând acea arhitectură solară pe care Tonitza o va picta în repetate rînduri pe dealurile Balcicului[24] sau pe străzile Mangaliei – case pitoreşti sau construcţii cu „iz exotic” ale comunităţii musulmane: uleiurile *Geamie-Balcic* (Fig. 5), *Baia turcească*, *Minaret*, *Toamna (II)* şi lucrările grafice colorate *Case*, *Stradă în Mangalia* şi *Vânzătorul de flori din Mangalia*. Chiar dacă stilul artistului este eliberat în aceste lucrări de constrângerile canoanelor impuse de pictura bisericească, ele prezintă aceeaşi aplatizare a volumelor, preferinţa pentru vederea frontală (chiar şi atunci când unghiul de observaţie favorizează deformarea perspectivală) şi acelaşi alb „de cretă” al zidului.

[23] Este de menţionat că scenele celor 12 icoane prăznicare, reprezentând (de la stânga la dreapta): 1. *Naşterea Maicii Domnului*, 2. *Buna vestire*, 3. *Naşterea lui Iisus*, 4. *Prezentarea Mariei la Templu*, 5. *Botezul Domnului*, 6. *Intrarea în Ierusalim*, 7. *Răstignirea*, 8. *Învierea*, 9. *Duminica Tomei*, 10. *Înălţarea*, 11. *Schimbarea la faţă*, 12. *Adormirea Maicii Domnului*, fuseseră executate iniţial şi pe 6 panouri cu două feţe, ca icoane mobile cu utilitate ocazională. Cele 6 icoane mobile se păstrează şi astăzi în biserică şi permit, la rândul lor, o paralelă cu „duplicatele” lor – icoanele fixe din catapeteasmă –, pentru care au funcţionat drept „cartoane pregătitoare”. Este de presupus că, realizate înainte de instalarea catapetesmei, ele au asigurat decorul provizoriu al bisericii. La o privire atentă, se observă că aceleaşi compoziţii sunt realizate mai „expeditiv” în icoanele mobile şi prezintă chiar unele „stângăcii”, care au fost „remediate” în icoanele fixe. De exemplu, la *Duminica Tomei*, în versiunea iniţială dalajul scenei e reprezentat în perspectiva clasică renascentistă, înlocuită cu perspectiva inversă bizantină în versiunea finală. Probabil că Tonitza a lăsat pe seama colaboratorilor săi execuţia unor asemenea detalii, el rezervându-şi dreptul de a realiza compoziţia definitivă.

[24] Pentru Tonitza, debutul anilor 1930 a însemnat nu numai pictarea bisericii din Constanţa, ci şi primul contact cu Balcicul, unde va reveni constant.

La nivelul limbajului plastic, viziunea decorativă este susținută de liniile sinuoase de contur, uneori de tip arabesc – de influență Jugendstil / Art Nouveau –, trasate cu siena arsă, de tentele plate ale unei palete ce potențează contrastele calorice prin juxtapunerea culorilor calde (ocru, siena, roşu) şi reci (albastru ultramarin). Se adaugă dozajul atent al luminii si umbrei, regia luministică estompând, în general, contrastele valorice în favoarea celor cromatice.

Noi analogii formale şi cromatice pot fi decelate între icoanele *Botezul Domnului*, *Răstignirea*, *Înălțarea*, *Schimbarea la față*, unde decorul-fundal este exclusiv natural, şi *Naşterea lui Iisus*, *Intrarea în Ierusalim* (Fig. 4), în care fundalul este asigurat parțial de peisaj, şi tablouri ca *Margine de crâng-Balcic*, *Balcicul în zori* (Fig. 6), *Poarta lui Osman*, *Toamna (III)*, *Cafeneaua mică-Balcic*, *Peisaj Mangalia (Impresie de amurg)*, *Iarna la Balcic*, *Mahala țigănească* (compoziție dominată piramidal de prezența muntelui).

Peisajul epurat din pictura religioasă, cu un relief stâncos, "ascetic", sărac în vegetație, aminteşte dealurile de argilă (cu ocruri aurii, brunuri, siena arsă sau naturală, roşu englez) şi calcar (alburi şi griuri colorate) ale peisajelor pictate la Balcic. De asemenea, stilizarea arborilor şi plantelor din icoane îşi găseşte echivalentul în tratarea din pictura de şevalet. Astfel, copacul compus pe diagonală, cu coroană sferică din *Intrarea în Ierusalim* are corespondent în arborele mai mic din stânga în *Margine de crâng-Balcic*, care păstrează aceeaşi înclinație şi are o coroană similară, părând a aparține aceleiaşi specii. Această impresie este facilitată de faptul că Tonitza – fără a fi preocupat de detalii – subsumează frunzişul unei mari pete de verde cald, construind un volum sintetic şi doar sugerat, prin câteva tente mai reci în zona umbrei. Acelaşi tip de arbore revine în *Balcicul în zori*, de data aceasta în plan secund, cu o siluetă eterată, ireală, ca în teatrul de umbre japonez.

Peisajul religios introduce elemente ale registrului celest: steaua galbenă ce se decupează pe albastrul cerului nocturn în *Naşterea lui Iisus*, Soarele şi Luna ce flanchează crucea *Răstignirii* sau norii roz-pufoşi din *Înălțarea*. Aceste elemente nu se regăsesc în peisajele picturii de şevalet, exclusiv diurne şi dominate de albastrul cerului senin, reluat uneori în cel de o nuanță mai intensă al mării.

În privința figurii umane – portrete de personaje sfinte şi, respectiv, lumeşti – Tonitza impune din nou o viziune inedită. Poate că aspectul cel mai frapant la analiza comparativă este că portretele de sfinți sunt tratate realist, au date fizionomice destul de bine definite, aşa cum este cazul icoanelor împărăteşti – *Maica Domnului cu pruncul* (Fig. 7) sau *Iisus Hristos Învățător* –, ceea ce marchează o relativă îndepărtare de portretul bizantin stereotip – cu trăsături schematizate şi accentul pus pe ochii mari, deschişi, ca poartă de comunicare a spiritului cu Divinitatea.

În schimb, în pictura laică apare un tip de „manierism", ca la portretele de copii – *Cap de copil (Ciobănaş)*, *Cap de fetiță* (Fig. 8). Ochii rotunzi, negri ca nişte tăciuni, ce par lipsiți de pleoape şi gene, sunt un motiv recurent, devenind un adevărat „brand" Tonitza. Sunt acei ochi profunzi, catifelați, sugerând candoarea şi inocența copilăriei, dar şi o notă de nedefinită tristețe. Critica a remarcat că „prototipul" lor se află în portretele copiilor lui Constantin Brâncoveanu din tabloul votiv de la mănăstirea Hurezi, stabilind astfel o nouă corespondență între pictura laică a lui Tonitza şi cea religioasă veche. Totuşi, pictorul se dovedeşte alteori un fin observator al fizionomiei umane, „intrând în caracterul" modelului, precum în cazul unei figuri familiare: *Soția sculptorului Han*.

În fine, putem privi detalii ale mesei din *Cina cea de taină* (Fig. 9) în paralel cu *Natură statică cu pâine* (Fig. 10). Elementul comun, pâinea, are desigur în icoană cunoscuta semnificație euharistică, „trupul Domnului". Se poate observa însă că şi natura statică are o încărcătură religioasă: obiectele simple şi umile alese evocă agapa creştină, iar fundalul reprezintă partea inferioară a unei icoane populare pe sticlă cu Maica Domnului cu pruncul, ca referință explicită la tradiția picturii religioase, aşa cum se întâmplă şi în iconografia altor picturi interbelice, ca *Natură moartă cu icoană* (1927) a lui Sabin Popp. Decupajul operat prin compoziția deschisă lasă să se vadă doar un fragment din mâna şi veşmântul Fecioarei şi picioarele pruncului Iisus. Conturul ferm, dar spontan, închizând zone de culori proaspete, alternând cu alb şi negru, în aplát, caracterizează viziunea unui meşter iconar popular. Aceleaşi trăsături stilistice se regăsesc în *Cina*….

Consider, aşadar, că paralela între pictura bisericească şi cea laică a lui Tonitza, ca şi transferurile dintr-o zonă în cealaltă, luminează două fațete complementare ale personalității complexe a artistului, în egală măsură importante pentru înțelegerea creației. Păstrată preponderent la nivel iconografic în zona tradiției (post)bizantine, pictura lui Tonitza de la bis. Sf. Gheorghe din Constanța înglobează la nivel tehnic şi al mijloacelor plastice elementele modernității ce definesc pictura sa de şevalet.



Fig. 1. Nicolae Tonitza, *Învierea*, 1931-1932, pictură murală în ulei, bis. Sf. Gheorghe din Constanța (conca absidei nordice).

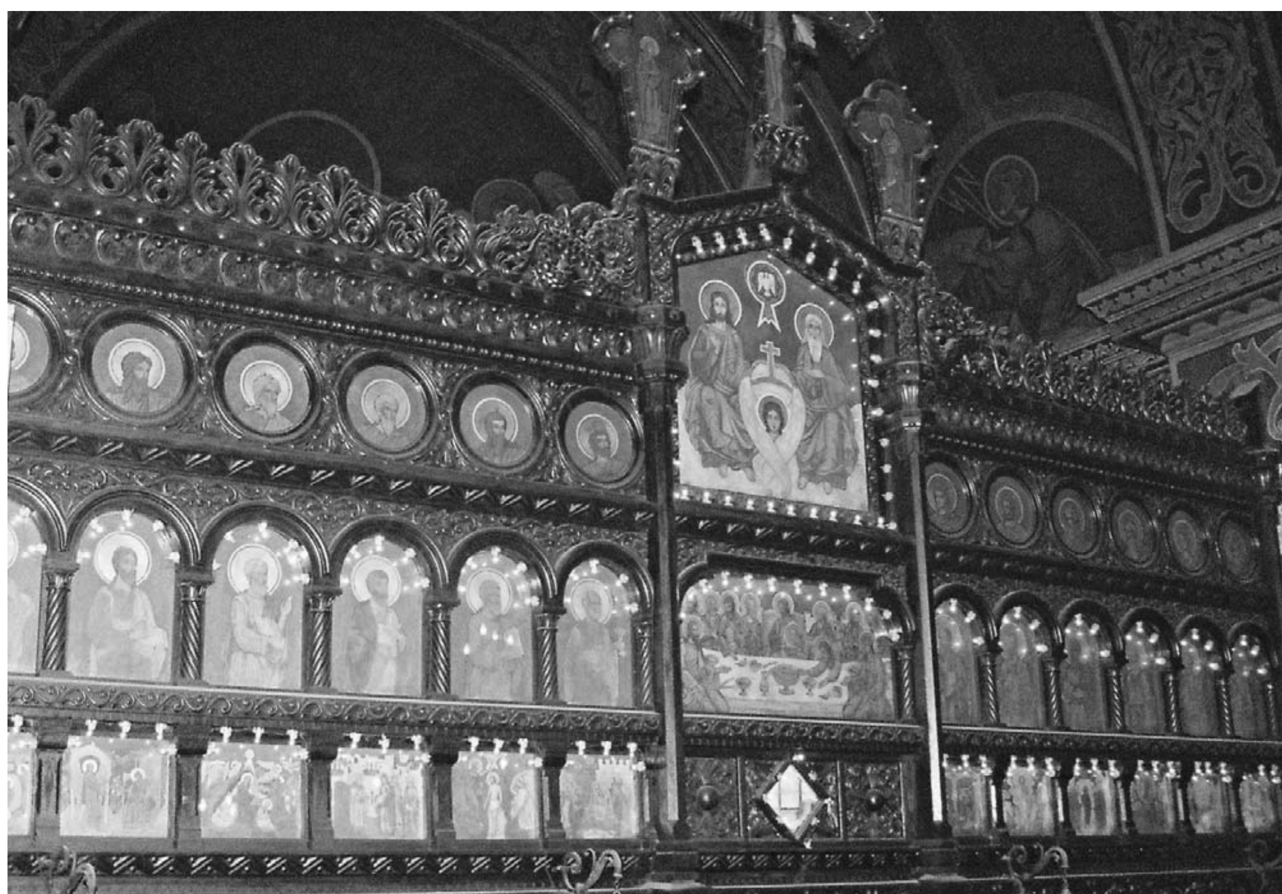


Fig. 2. Iconostasul bisericii Sf. Gheorghe – imagine de ansamblu.

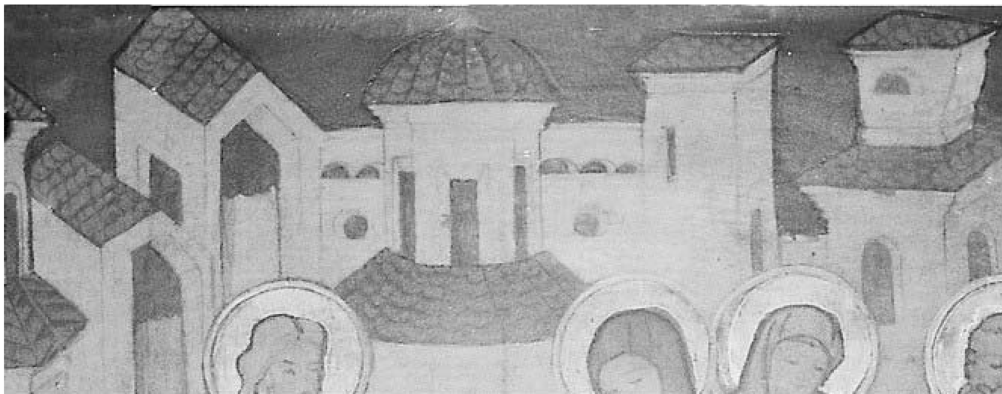


Fig. 3. Nicolae Tonitza, *Prezentarea Mariei la templu*, detaliu, icoană prăznicară, 1931–1932, ulei pe panou, bis. Sf. Gheorghe din Constanța.



Fig. 4. Nicolae Tonitza, *Intrarea în Ierusalim*, detaliu, icoană prăznicară, 1931–1932, ulei pe panou, bis. Sf. Gheorghe din Constanța.

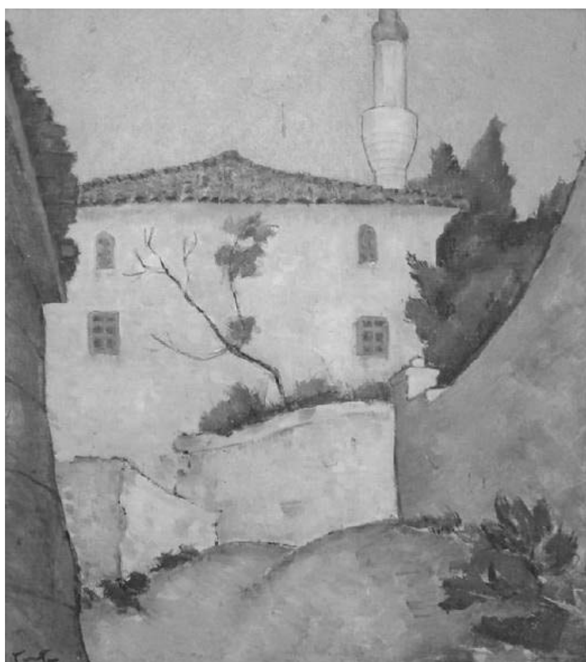


Fig. 5. Nicolae Tonitza, *Geamie - Balcic*, nedatat (c.1935–1936), ulei pe carton, 79x70 cm, Muzeul Dinu și Sevasta Vintilă – Topalu.



Fig. 6. Nicolae Tonitza, *Balcicul în zori*, nedatat (c.1933–1934), ulei pe carton, 49,5x59 cm, Muzeul de Artă Constanța.



Fig. 7. Nicolae Tonitza, Fecioara cu pruncul, detaliu portret, icoană împărătească, 1931–1932, ulei pe panou, bis. Sf. Gheorghe din Constanța.

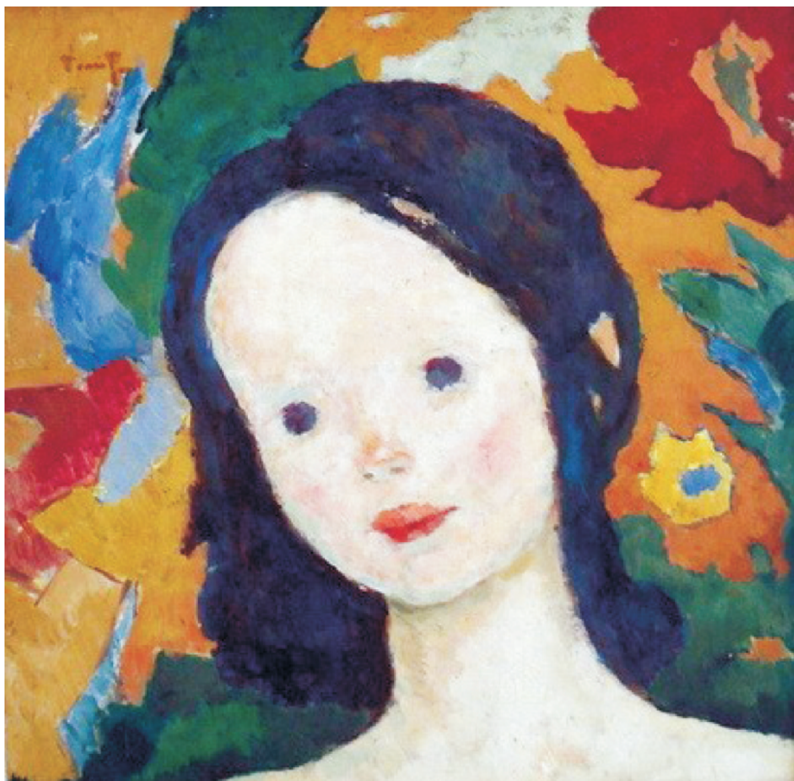


Fig. 8. Nicolae Tonitza, Cap de fetiță, nedatat (c.1926–1928), ulei pe carton, 32 x 32,5 cm, Muzeul Dinu şi Sevasta Vintilă –Topalu.



Fig. 9. Nicolae Tonitza, *Cina cea de taină*, detaliu, iconostas (axul central), 1931–1932, ulei pe panou, bis. Sf. Gheorghe din Constanța.



Fig. 10. Nicolae Tonitza, *Natură statică cu pâine*, nedatat (c.1926-1928), ulei pe carton, 39,5x49 cm, Muzeul de Artă Constanța.

2. Nina Arbore – din atelierul lui Matisse la aripi de îngeri

Nina Arbore (1889–1942), născută la Bucureşti, dar provenind dintr-o veche familie boierească basarabeană, al cărei arbore genealogic coboară până la Cristea Arbore, pârcălab de Neamț la 1471, a fost o reprezentantă de marcă a avangardei româneşti interbelice, din păcate intrată azi pe nedrept în uitare. În acest context, menționez meritul criticului Gheorghe Vida, care i-a dedicat artistei o monografie, relativ recentă[25].

După ce a studiat la Bucureşti cu Nicolae Vermont (1907–1909) şi la München (1907–1910), şi-a desăvârşit formația în atelierul lui Matisse, la Paris (1910–1911). Perioada studiilor în străinătate a fost esențială pentru constituirea limbajului plastic al Ninei Arbore. Angelo Jank, profesorul său de desen de la München, care îşi îndruma studenții în cultul pentru arta lui Hans Holbein, pe care îl „explica în cele mai mici amănunte", după cum îşi aminteşte artista într-un interviu[26], trebuie să-i fi imprimat rigurozitatea desenului linear. Pe de altă parte, Jank – pictor, afişist şi ilustrator – a fost un important colaborator al revistei „Jugend" şi promotor al Jugendstil-ului[27], încă efervescent în vremea studiilor müncheneze ale Ninei Arbore. Se explică astfel contactul direct al artistei cu decorativismul Jugendstil, ca şi influența pe care aceasta o va avea asupra viitoarei sale opere. Mai mult, ceilalți doi profesori ai săi de la München, Albert Weisgerber[28] şi Wilhelm von Debschitz, au fost, de asemenea, reprezentanți marcanți ai Jugendstil. Weisgerber, şi el ilustrator la „Jugend", a devenit apoi membru fondator, alături de Jawlensky şi Klee între alții, şi chiar primul preşedinte, în 1913, al grupării „Neue Münchener Secession"[29]. Pictor şi gravor, el ar fi putut să o inițieze pe Nina Arbore în tehnicile gravurii.[30] Este posibil ca prietenia acestuia cu Matisse[31] să fi fost liantul prin care pictorița va ajunge curând studenta maestrului francez. Deşi nu am găsit dovezi ale unei conexiuni directe, nu este exclus nici ca prietenia lui Pallady cu Matisse, cimentată pe vremea studiilor comune pariziene în atelierul lui Gustave Moreau, să fi jucat un rol în acest sens. După afirmațiile artistei însă, cel care a sfătuit-o să studieze doar desenul la München, iar pentru studiul culorii să se îndrepte spre Paris, a fost Jank[32]. În fine, cel de-al treilea profesor al său din München, pictorul Wilhelm von Debschitz, autor de picturi decorative şi tapiserii ar fi putut-o învăța tehnicile decorației murale[33]. La rândul său acesta,

[25] Gheorghe Vida*,* *Nina Arbore*, Chişinău, 2004.

[26] Ionel Jianu, *De vorbă cu Nina Arbore despre femeile pictore*, în *Rampa*, 23 decembrie 1927.

[27] Cf. Gh. Vida, *op.cit.*, p.35.

[28] H. Blazian, *Expoziția Nina Arbore*, în *Adevărul literar şi artistic*, 22 ian.1928. Apud. Elena Mateescu, *Pictura şi grafica Ninei Arbore în contextul artei româneşti din perioada interbelică*, în *SCIA*, tom 23, 1976, p.104.

[29] Saskia Ishikawa-Franke, *Albert Weisgerber, Leben und Werk: Gemälde*, Saarbrücker, 1978, p. 99.

[30] Cf. Gh. Vida, *op. cit.*, p. 36.

[31] Cei doi artişti apar in fotografii de epocă din 1910, împreună cu Hans Purrmann, la München şi Monaco. *Hans Purrmann Archiv*, München.

[32] Apud. Elena Mateescu, *op. cit.*, p.105.

[33] Cf. Ştefania Schwartz, *Nina Arbore*, în *Arta plastică*, nr. 6, 1957, p. 65, artista ar fi studiat cu „Depschitz [sic] şi Grabari". Din motivele arătate de Gh. Vida, *op. cit.*, p. 36, Igor Grabar nu i-ar fi putut fi însă profesor. Pe de altă parte, Vida minimalizează, cumva, rolul pe care profesorii de la München l-ar fi avut în formația artistei.

împreună cu sculptorul Hermann Obrist, a deschis la München în 1902 o şcoală particulară de artă şi design, „Debschitz-Schule”, care va funcţiona până în 1914, cultivând interacţiunea dintre artele plastice şi cele aplicate – pricipiu comun Jugendstil-ului şi prin care anunţă metodele învăţământului Bauhaus[34].

Aceste informaţii se vor dovedi relevante pentru rolul pe care Arta 1900 (în versiunea Jugendstil) l-a jucat în viziunea pictoriţei atunci când, peste ani, va picta bis. Sf. Împăraţi Constantin şi Elena din Constanţa.

Capitala bavareză a însemnat, totodată, contactul cu tendinţele contemporane ale avangardei europene – expresionism, fovism, cubism, constructivism[35]. Totuşi, pentru a-şi însuşi tainele culorii, după cum am menţionat, Nina Arbore a ales să plece la Paris şi să studieze cu Matisse, pe care l-a avut profesor în ultimul an al efemerei sale Academii. Liderul fovismului – curent care tocmai îşi consumase pe atunci perioada de glorie – i-a transmis Ninei Arbore, căreia i-a făcut se pare şi un portret[36] ajuns ulterior în posesia colecţionarului rus Sciukin, o viziune decorativă, bazată pe sintetismul liniei şi puritatea culorii în tentă plată.

Întoarsă în ţară în 1914, Nina Arbore devine treptat un nume sonor al plasticii româneşti interbelice. Îşi deschide prima expoziţie personală în 1921, în sala Mozart din Bucureşti, împreună cu pictorul scenograf rus George Pojedaeff, şi o a doua în anul următor. A participat la prestigioase expoziţii de grup – Expoziţia artiştilor în viaţă (1914–1916), Contimporanul (1924), Expoziţia internaţională de la Barcelona (1929), Grupul Arta Nouă (1932), Expoziţia de artă futuristă, la Roma, şi Grupul nostru (1933), majoritatea Saloanelor Oficiale (1924–1940). A fost membră a mişcării feministe, la ale cărei expoziţii a luat parte alături de buna sa prietenă Olga Greceanu şi Cecilia Cuţescu-Storck, iar în 1926–1927 a fost profesoară la Academia Artelor Decorative a lui M.H. Maxy şi Vespremie[37]. Toate aceste date menţionate succint conturează profilul unei artiste profund implicate în mişcarea de avangardă românească interbelică.

În acest context, poate părea surprinzător că spre sfârşitul carierei artista a executat două ansambluri de pictură religioasă: cel pictat în bis. Sfinţii Împăraţi Constantin şi Elena din Constanţa (1936–1938), analizat mai jos, şi cel de la bis. Sf. Ilie Tesviteanul din Sinaia (1938–1939), ce pot fi privite ca testament artistic. În acelaşi timp, se închide astfel un cerc simbolic: asimilările artistice din tinereţe – precizia desenului lui Holbein, viziunea decorativă a Artei 1900, ca şi puritatea culorii în aplát insuflată de Matisse, fără însă a prelua de la acesta şi exuberanţa cromatică fovă – sunt perfect aplicabile picturii monumentale religioase de inspiraţie bizantină, care refuză iluzia volumului şi mizează pe forme esenţializate, spiritualizate.

Definitoriu pentru viziunea artistei este ansamblul de frescă pictat în biserica dobrogeană, ridicată în anii 1935–1937, după planurile arhitectului Dumitru Ionescu-Berechet. Pictoriţa a fost ajutată aici de o echipă din care au făcut parte Virgil Manoliu[38] din Bucureşti şi pictorii basarabeni I. Filatev şi V. Ivanov[39]. Aceştia apar alături de artistă într-o fotografie de grup din 1936, pe schele, la baza turlei pe care tocmai o finalizaseră de pictat.

La Arhivele din Constanţa se păstrează procesul-verbal încheiat la şedinta Consiliului Municipal din 22 mai 1936[40], prin care se aprobă oferta Ninei Arbore cu privire la pictura bisericii Sf. Împăraţi Constantin şi Elena. Documentul stipulează condiţiile generale: „Pictura se va executa al fresco (pe proaspăt) pe fond de aur 14 carate. Brâiele de demarcaţie, precum şi hramul de la intrare se vor face din mozaic. Nimburile se vor face în relief, mărginite de un brâu de mozaic şi vor fi aurite cu aur lucios 32 carate. Toată lucrarea se va executa sub supravegherea artistică a arhitectului diriginte, pentru a nu fi discordanţă între arhitectură şi pictură.”

Contractul dintre Primărie şi artistă, semnat la 28 mai 1936[41], conţine detalierea planului iconografic – cel mai complet dintre toate cele ale bisericilor dobrogene pe care le-am putut cerceta la Arhive, dovedind

---

[34] Cf. Beate Ziegert, *The Debschitz School, Munich: 1902–1914*, în „Design Issues 0148, vol.3, nr.1, The MIT Press, 1986, p. 28.

[35] Pentru expoziţiile organizate la München în perioada studiilor Ninei Arbore, între care cele ale „Die Neue Künstlervereiningung” iniţiate de Kandinsky, vezi Elena Mateescu, *op. cit.*, p. 104-105.

[36] Cf. declaraţiei artistei. Vezi Petru Comarnescu, *Voroava liniilor adânci – De vorbă cu d-ra Nina Arbore (Artiştii noştri)*, în *Rampa*, 20 martie 1927.

[37] Cf. Ioana Cristea, Aura Popescu, *Doamnele artelor frumoase româneşti*, Bucureşti, 2004, p. 38.

[38] Numele acestuia apare în *Tabloul pictorilor şi zugravilor bisericeşti autorizaţi de Ministerul Cultelor şi Artelor* publicat în *Vestitorul*, Anul XIV, nr.12, Oradea, 1938, p.114. În prima categorie, aceea a „pictorilor bisericeşti autorizaţi”, unde figurează 11 nume, Manoliu apare la poziţia 3, iar Nina Arbore la poziţia 2.

[39] Cf. Gh. Vida*, op.cit.*, p. 30.

[40] D.J.A.N. Constanţa, fond Primăria Constanţa*, dosar 16 / 1936*, filele 9-21.

[41] *Ibid.*, filele 27-30.

seriozitatea şi solidele cunoştinţe iconografice ale artistei. Mă opresc, pentru exemplificare, doar la decoraţia turlei[42]: „a) Pantocratorul va deţine următoarele scene: Atot ţiitorul de curcubeu, împrejurul căruia se va scri: "Doamne caută din cer" etc. b) Cele nouă cete îngereşti c) Cei doisprezece apostoli, între ferestrele cupolei d) Liturghia îngerească: teorie de îngeri, alternând cu următoarele scene: 1) Sf. Prestol cu Cuvuclion (Isus în două hipostaze şi Sf. Antimis) e) Sf. Împărtăşanie cu Isus în trei hipostaze (spre altar) cu Tetramorphul (spre pronaos) şi doi serafimi (nord şi sud)." Documentul stabileşte, de asemenea, etapele de lucru, calendarul plăţilor şi al comisiilor de recepţie. Cu mici modificări, artista a respectat desfăşurarea iconografică prevăzută în contract. Portretele regale au fost însă „înlocuite" ulterior cu cele ale unor înalţi ierarhi.

În esenţă, programul iconografic cuprinde marile cicluri – *Viaţa lui Hristos*, *Viaţa Fecioarei Maria* – sau scene precum *descoperirea Sfintei Cruci*, episod legat de patronii spirituali ai bisericii, Sf. Constantin şi Elena. Dacă în pronaos domină marea compoziţie de pe boltă cu *Sf. Treime susţinută de îngeri* (Fig. 11), în schimb, naosul bisericii are ca nucleu vizual figura *Pantocratorului* de pe bolta turlei. Înălţimea neobişnuită a naosului i-a permis pictoriţei să elaboreze în cele două timpane ale absidelor laterale (nerotunjite, marcate la exterior prin decroşuri) ample compoziţii, grupând într-o singură imagine câte trei episoade structurate piramidal, în cadrul semicircular oferit de arhitectură. Astfel, în timpanul sudic, *tripticul Naşterii* prezintă cronologic *Bunavestire* (stânga jos), *Naşterea lui Iisus* (sus centru) şi *Închinarea Magilor* (dreapta jos) (Fig. 12), iar în timpanul nordic, respectând acelaşi sens al lecturii, apare *tripticul Învierii*: *Îngerul vesteşte Învierea*, *Învierea*, *Petru şi Ioan vin la mormânt*. Ambele triptice se continuă în jos, pe zonele de zid care flanchează ferestrele, cu câte două scene compuse tot într-un cadru semicircular, reluând astfel în ecou forma timpanelor: pe peretele sudic scena *Deisis – Marele Judecător cu Sf. Fecioară şi Ioan Botezatorul* şi grupul *Sf. Mucenici Gheorghe, Dumitru şi Teodor*, respectiv pe peretele nordic *Glorificarea Sf. Fecioare, cu Arhanghelii* şi *Sf. Mucenici Mina, Teodor şi Nestor*.

Ansamblul se impune printr-o mare coerenţă conceptuală şi originalitate plastică. Remarcând raportul tradiţie-modernitate, Ghe. Vida face juste referiri la surse mai îndepărtate ale picturii de la Constanţa a Ninei Arbore, ce ajunge aici la "o sinteză stilistică armonioasă, care, deşi respectă canoanele erminiilor, topeşte în miezul desfăşurărilor istoriate (…), elemente de Renaştere timpurie (Giotto, pictura sieneză) în cadrele unui hieratism bizantin, inspirat deopotrivă de mozaicurile de la Ravenna dar şi de frescele de la Biserica Domnească din Curtea de Argeş. Peste aceste straturi, de neocolit în practica picturii parietale, se suprapun o serie de îndrăzneli formale, proprii poeticii sale picturale"[43].

Într-adevăr, ansamblul de fresce este realizat într-o manieră extrem de personală, în care alungirile personajelor – mergând până la cca 12 capete – continuă tipul de stilizare a figurilor din pictura bizantină, accentuând ideea de spiritualitate, transcendenţă sau inefabil, dar în acelaşi timp trimit la tipologia personajelor din afişele Art Nouveau, ca acelea ale lui Mucha, de pildă. Semnul cel mai caracteristic al modernităţii picturii religioase a Ninei Arbore din bis. Sfinţii Împăraţi este aşadar arabescul liniilor, de o extraordinară expresivitate plastică în realizarea, mai ales, a aripilor de îngeri şi arhangheli (Fig. 13), deliberat alungite, grupate pe lângă corp sau ridicate spre cer, ce plasează pictura Ninei Arbore de aici în sfera esteticii Artei 1900/Art Nouveau-ului – sau a prelungirii sale geometrizate în formule Art Déco, mai apropiate în timp. Cu un desen riguros geometric, perechile de aripi conţin sute de pene, ce par să crească organic unele din altele, ca şiruri de dantele suprapuse, creând ritmuri dinamice. Într-un articol din revista „Arhitectura" se menţiona: „Îngerii înaripaţi, răspândiţi pretutindeni susţin cupolele, dau avânt bolţilor şi păzesc ierarhic jeţurile regale"[44].

În spiritul afirmaţiilor de mai sus, îngerii cu aripi ridicate ai Ninei Arbore pot fi văzuţi prin comparaţie cu cei din bronz aurit sculptaţi de Othmar Schimkowitz pe faţada bisericii Sf. Leopold din Viena, o capodoperă religioasă a Secession-ului.

Recepţia picturii corului, subcorului şi a icoanelor tâmplei are loc la 9 octombrie 1937[45], iar cea definitivă la 19 noiembrie 1938[46], din comisie făcând parte, între alţii, istoricul de artă George Oprescu ca

---

[42] Ca particularitate arhitectonică, biserica, al cărei plan este o variantă de cruce greacă înscrisă, prezintă o turlă centrală unică şi un turn-clopotniţă foarte înalt, adosat pe colţul nord-vestic al edificiului, evocând simultan "campanila" bisericilor italiene şi un minaret de moschee.

[43] Cf. Gh. Vida, *op.cit*., pp. 30–31.

[44] [Red.], *Biserica Sf. Împăraţi Constantin şi Elena din Constanţa*, în *Arhitectura*, nr. 11, martie 1938, p.19.

[45] D.J.A.N. Constanţa, fond Primăria Constanţa*, dosar 16 / 1936*, fila 81.

[46] *Ibid*., filele 99-102.

director al Muzeului „Toma Stelian”, pictorul C. Ressu, pe atunci rectorul Academiei de Belle-Árte din Bucureşti, Horia P. Grigorescu – primarul Constanţei, arh. D. Ionescu-Berechet – dirigintele lucrării. Constatările comisiei sunt laudative: „din punct de vedere artistic, pictura este bine executată, simplă, nobilă, armonioasă şi unitară prin coloritul ei, aşa cum se cuvine în pictura bizantină; ornamentele sunt în acelaşi stil şi fericit imaginate. (…)”[47]. Cu acest prilej Oprescu afirmă: „Biserica, aşa cum a ieşit din planul arhitectului şi din mâna pictoriţei, va fi o podoabă a oraşului şi una din frumoasele noastre clădiri religioase din ultimul timp.”[48]

Fresca de peste 2000 de m.p. a Ninei Arbore de la biserica din Constanța este apreciată şi în presa vremii. Într-un ziar local apare în 1937 un articol[49] semnat de un anume I. Tudor, probabil critic amator, care, dincolo de un anumit patetism, face şi o serie de observații valide, precum aceea că artista tinde „spre un neobizantinism (…) care reaminteşte pe primitivii italieni”.

La rândul său, criticul şi pictorul Tache Soroceanu, într-un articol din „Adevărul literar şi artistic”, consideră creaţia pictoriţei ca „o operă de înnoitor, o operă personală (…) spontană şi lucidă până în detalii”[50]. Acesta face şi o justă apreciere asupra nivelului picturii bisericeşti de la noi la acel moment, care ar merita citată in extenso: „Pictorii noştri de seamă n'au fost chemaţi decât întâmplător să zugrăvească o biserică. Şi atunci după multe greutăţi, la lungi intervale – astfel că în opera lor n'a putut exista continuitate. Aceasta-i pricina nivelului scăzut sub cari se prezintă iconografia contimporană.” Cronicarul îşi exprimă însă speranţa că această stare de lucruri tinde să se schimbe pozitiv: „Ministerul Artelor a legiferat unele măsuri: nu-i mai este îngăduit întâiului venit cu o traistă de scule în spate, să se urce pe schele şi să închipue cu şablonul faţa Maicii Domnului şi a lui Isus. Artiştii de seamă pe care-i avem încep să fie întrebuinţaţi. După Tonitza, Damian, Papatriandafil, Ştefan Constantinescu, Alexandru Moscu, Adina Paula Moscu, întâlnim acum pe Nina Arbore, proaspăt iconograf. (…) Aş putea spune că blânda fiică a lui Zamfir Arbore, aşa de modestă totdeauna, aşteptând o zi a ei, a ajuns la cea mai mare izbândă: s'a găsit pe ea însăşi.”

La bis. Sfinții Împărați din Constanța, Nina Arbore a executat nu numai pictura în frescă din interior, ci și icoanele catapetesmei, în tempera pe lemn (Fig. 14). De asemenea, a realizat în mozaic atât brâurile din interior, cu motive geometrice și vegetale, care înconjoară ferestrele și tivesc la bază anumite scene, cât și icoana cu sfinții patroni ai bisericii de pe timpanul portalului de intrare, ce amintește lecția mozaicurilor ravennate.

La rândul lor, icoanele catapetesmei trimit la hieratismul bizantin, filtrat prin expresivitatea Prerenaşterii italiene, ca la Duccio sau Cimabue, sau la maniera medievalizantă, influenţată de miniaturile celtice[51]. Aspectul solemn al icoanelor, cu o cromatică reţinută şi fond de aur, este potenţat de albul înconjurător al monumentalei tâmple de marmură, cu coloane şi capiteluri, executată după desenul arhitectului D. Ionescu-Berechet de către Aug. Schmiedigen din Bucureşti[52].

În acest fel, Nina Arbore se manifestă ca un artist total, capabil a se exprima într-o varietate de tehnici: frescă, pictură în tempera pe lemn, mozaic. În interviul acordat lui P. Comarnescu în 1927, artista declara: “Acum după ce am găsit şi culoarea, caut să mă îndrept către pictura teatrală. M-ar interesa să pictez decoruri. (…) Vreau cu orice preţ să încerc acest gen de pictură”[53]. Nu există informaţii că artista ar fi reuşit să-şi concretizeze această dorinţă, dar creaţia sa din bis. Sfinţii Împăraţi – de la monumentalele compoziţii murale, la icoanele catapetesmei şi mozaicurile decorative – poate fi considerată o adevărată “punere în scenă”, o viziune scenografică a ansamblului religios, ce se defineşte, prin sinteza artelor, ca “operă de artă totală” – concept dominant în estetica Artei 1900.

Pictura religioasă a Ninei Arbore de la Constanța este, aşadar, un produs artistic de excepție, situat la granița dintre tradiție şi modernitate, reconfigurând în chip definitoriu stilul neobizantin marcat de infuzia Art-Nouveau-ului.

---

[47] *Ibid.*, fila 99.

[48] *Ibid.*, fila 82.

[49] I. Tudor, *Un tezaur de artă la Constanța. Pictura bisericii Sf. Constantin şi Elena, opera pictoriței Nina Arbore*, în „România dela Mare”, anul IV, nr. 200, 4 oct.1937.

[50] Tache Soroceanu, *Nina Arbore, iconograf*, în *Adevărul literar şi artistic*, anul XVIII, seria a III-a, nr. 881, 24 oct.1937.

[51] Cf. Ghe. Vida, *op.cit.*, pp. 31–32.

[52] Tâmpla a fost realizată din beton armat şi placată cu decorație sculptată în marmură, în baza contractului 14851 / 3 iunie 1936. Cf. D.J.A.N. Constanța, fond Primăria Constanța, *dosar 83/1936.*

[53] Petru Comarnescu, *Voroava liniilor...*, *op. cit.*



Fig. 11. Nina Arbore, *Sf. Treime susținută de îngeri*, 1936–1938, frescă, bis. Sf. Împărați din Constanța (boltă pronaos).



Fig. 13. Nina Arbore, *Arhanghel*, detaliu, 1936–1938, frescă, bis. Sf. Împărați din Constanța.

3. Costin Ioanid – neobizantinism şi elemente populare

În fine, **Costin Ioanid** (1914–1993) va picta, în etape, bis. Sfinţii Îngeri din Constanţa, ilustrând emblematic direcţia picturii neobizantine infuzate de elemente folclorice. El aparţine astfel aceleiaşi familii stilistice ca şi fostul său profesor Ghe. Popescu. Pe de altă parte, din păcate, şi el se încadrează azi în acea categorie a „pictorilor uitaţi", motiv pentru care punctez câteva date biografice şi privitoare la ansamblul operei sale.

Născut la Bucureşti în „ anul de foc" 1914, Costin Ioanid descinde dintr-o familie care în trei generaţii consecutive a dat cinci pictori[54]. A studiat în perioada 1934–1939 la Facultatea de Drept şi la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti, în atelierul lui Francisc Şirato. În anii 1949–1979 a desfăşurat, în paralel cu creaţia artistică, o strălucită activitate didactică[55].

Ca artist plastic, este autorul unei prolifice creaţii în diverse genuri şi tehnici: desene, ilustraţie de carte, pictură de şevalet şi monumentală, sculptură în lemn, metal, icoane pe sticlă, ceramică şi mozaic, mergând până la decorul de film. Participă la anualele de stat, la expoziţii de grup în străinătate, deschide personale[56].

În domeniul picturii monumentale bisericeşti, Costin Ioanid şi-a desăvârşit formaţia în mai multe etape. După cursuri de pictură religioasă cu profesorul-pictor Ghe. Popescu, a absolvit şi cursul teoretic de pictori-restauratori de monumente istorice bisericeşti de la Institutul Teologic din Bucureşti, dobândindu-şi apoi dreptul de a practica pictura bisericească în cuprinsul Patriarhiei şi de a restaura vechile picturi din monumente istorice. A fost şi consultant în Comisia de Pictură Bisericească.

În calitate de pictor bisericesc şi restaurator, pe lângă ansamblul de fresce de la bis. Sfinţii Îngeri din Constanţa, care face obiectul acestui articol, Costin Ioanid a mai pictat la bisericile: Costeştii din Deal (1956) şi Mărceşti (1970–1972) în jud. Dâmboviţa, Mavrogheni (1972–1973) şi Ceauş Radu (1892) din Bucureşti, Sf. Nicolae (turla) din Galaţi (1980), Bogata-Olteană în jud. Braşov (1978–1979). De asemenea, a executat mozaicuri la diferite biserici.

Apreciat de cei mai de seamă critici de artă – G. Oprescu, P. Comarnescu, E. Schileru sau I. Frunzetti – doar pentru lucrările sale din expoziţii, Costin Ioanid „rămâne un artist cunoscut <numai pe jumătate>, căci despre marile ansambluri murale, întinse pe sute de metri pătraţi, acoperind biserici de mari dimensiuni în totalitatea interiorului şi uneori pe întinse porţiuni şi în exterior, nimeni n-a şoptit o vorbă" [57].

Prelucrând în mod creativ tezaurul artistic al artei populare româneşti, Costin Ioanid îmbogăţeşte tradiţia bizantină şi postbizantină, ajungând de fapt la o formulă stilistică proprie. Este conştient de potenţialul modern înglobat de arta populară – sursă esenţială de înnoire a picturii sale bisericeşti – atunci când el însuşi îşi declară pasiunea nedisimulată: „Inima şi raţiunea îmi spun că artele populare, acolo unde au supravieţuit, sînt astăzi artele cele mai moderne. Tot ce se cheamă expresie majoră, forţă, monumental, se află în ele. Iar noi ne bucurăm poate de cel mai frumos folclor din lume. Pe acesta îl iubesc fără măsură."[58] În acest sens, Costin Ioanid este un admirator necondiţionat al vechilor fresce pictate de zugravi populari anonimi: „Am privit îngenunchiat de admiraţie istorisirile înşiruite înghesuit pe pogoane de ziduri înegrite de vreme, de către necunoscuţi, nenumăraţi şi neîntrecuţi meşteri, ţărani mînuitori de boiuri şi de condee de subţire"[59].

Zidită în anii 1938–1940, sub înaltul patronaj al Regelui Carol al II-lea, bis. Sfinţii Îngeri din Constanţa a avut iniţial destinaţia de capelă militară[60], răspunzând expres nevoilor religioase ale ostaşilor şi ofiţerilor din garnizoana oraşului. După terminarea lucrărilor de construcţie, biserica a rămas nepictată din cauza greutăţilor generate de al II-lea Război Mondial, fiind totuşi sfinţită la 20 octombrie 1940. Situaţia a durat aproape două decenii.

---

[54] Vezi Raoul Şorban, *Prefaţa catalogului expoziţiei Gheorghe Ioanid, Pan Ioanid, Ionel Ioanid*, Bucureşti (f.d.).

[55] A deţinut, pe rând, la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din Bucureşti, funcţiile de decan, prorector, şef de catedră al secţiei de artă monumentală şi chiar rector (1965–1968), militând pentru modernizarea învăţământului artistic românesc.

[56] Cf. Adina Nanu, *Costin Ioanid (1914–1993), catalogul expoziţiei-evocare,* feb.–martie 1996, Galeria Etaj ¾, Teatrul Naţional Bucureşti.

[57] Adina Nanu, *Pentru un capitol…, op. cit.*, p.78.

[58] Costin Ioanid, *text inedit*, (s.d.), arhiva Adina Nanu.

[59] Costin Ioanid, *text inedit*, 16 iulie 1987, arhiva Adina Nanu.

[60] În septembrie 1948, odată cu desfiinţarea clerului militar, biserica a trecut sub jurisdicţia Episcopiei Constanţa, devenind pentru un timp catedrală episcopală. Din 1950, când Episcopia Constanţei a fost strămutată la Galaţi, a devenit biserică parohială cu hramul „Sfinţii Îngeri", calitate în care funcţionează până azi.



Fig. 12. Nina Arbore, Închinarea Magilor, detaliu din tripticul Naşterii, 1936–1938, frescă, bis. Sf. Împărați din Constanța (naos, absida sudică).



Fig. 14. Nina Arbore, *Maica Domnului cu pruncul*, icoană împărătească, 1936–1938, tempera pe lemn, bis. Sf. Împărați din Constanța.

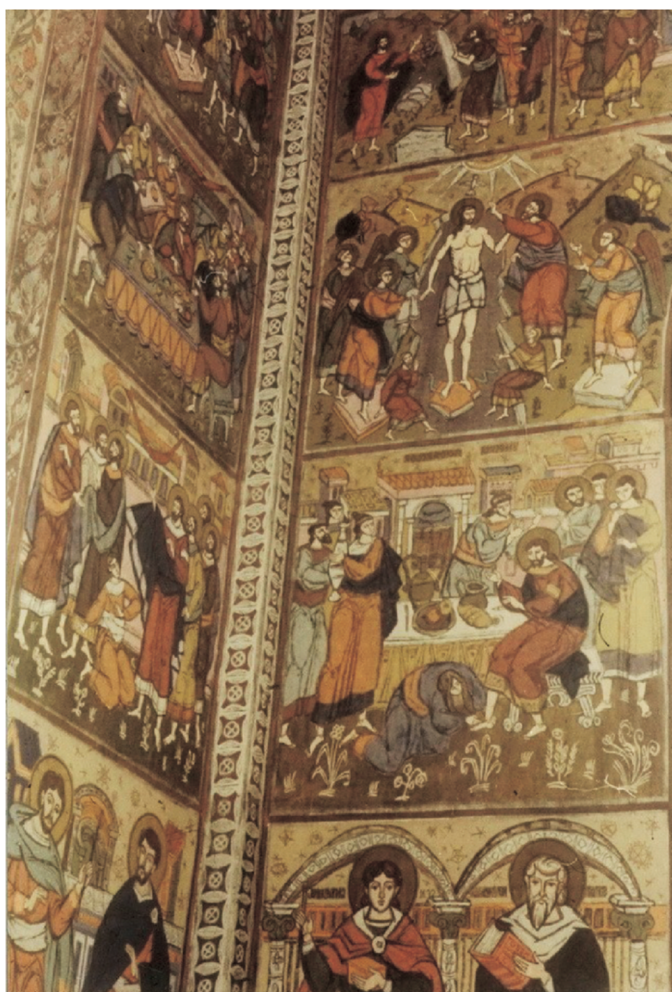


Fig. 15. Costin Ioanid, frescă interioară, 1959–1961, bis. Sf. Îngeri din Constanța (fotografie arhiva Adina Nanu).



Fig. 16. Costin Ioanid, *Şir de sfinți mucenici şi apostoli*, frescă exterioară, 1976, bis. Sf. Îngeri din Constanța (pridvor, fațada vestică).



Fig. 17. Costin Ioanid, *Medalion cu sfinți rapsozi*, frescă exterioară, 1976, bis. Sf. Îngeri din Constanța (bolta vestică a pridvorului).



Fig. 18. Bis. Sf. Îngeri din Constanța – frescă de Costin Ioanid pe plafonul endonartexului în timpul distrugerii (2005–2006).

Părintele Mihai Verban, paroh al bisericii din anul 1949 şi până în 1995, evocă această perioadă într-un interviu inedit[61], pe care a avut amabilitatea să mi-l acorde, precizând că până la venirea lui Ioanid singura decorație pictată a bisericii o constituiau câteva fresce – "un arhanghel", la exterior, pe fațada principală[62], iar la interior – *Maica Domnului*, pe semicalota altarului, şi două portrete ctitoriceşti – *Regele Carol al II-lea* şi *Generalul Macici*, comandantul garnizoanei Constanța[63].

Abia la sfârşitul anilor 1950 s-a început pictarea propriu-zisă a bisericii de către Costin Ioanid. Artistul a lucrat aici împreună cu sora sa, Lucia Ioanid (1910–1968)[64], într-un interval de 20 de ani: interiorul (peste 1000 m.p. de frescă) în 1959–1961 (Fig. 15); mozaicul exterior (67 m.p.) în 1975; fresca exterioară în pridvor (120 m.p.) în 1976 (Fig. 16–17); restaurarea frescei din interior în 1979, după cutremurul din 1977.

Ioanid însuşi considera că ansamblul de fresce creat la Constanța este prima sa pictură religioasă „personală". Într-adevăr, acest ansamblu a reprezentat o operă de autor, coerentă şi originală prin concepție şi realizare. Se regăsesc aici calitățile pe care E. Schileru i le atribuia artistului: „repulsia față de tot ce nu este autentic, față de tot ceea ce, fiind mimare, sofisticare, împinge viața şi arta în artificial şi ca atare, în caduc. (...) acea discreție, acea pudoare care conferă întotdeauna unei sensibilități aliate cu inteligența o vibrație de înaltă ținută spirituală (...). Costin Ioanid găseşte modelul autenticității (...) în folclorul plastic" [65].

Referindu-se la ansamblul de fresce pictat de Ioanid la Constanța, Adina Nanu nota: „Interiorul e în acelaşi timp grandios şi somptuos. (…) Pe fondul albastru închis al cerului de noapte înstelat (…) se profilează construcții fantastice şi siluete sfinte, în culori calde, fără stridențe. Marea înălțime a bisericii permite suprapunerea mai multor registre ca de obicei, ca benzi orizontale, continuate şi pe bolți"[66].

Distrugerea frescelor din interiorul bisericii, din motive pe care le voi preciza mai jos, nu permite o analiză iconografică mai detaliată. Din fericire, fresca exterioară, din pridvorul deschis pe trei laturi, ce constituie o particularitate a bisericii[67], a scăpat distrugerii şi poate fi admirată şi azi. Ioanid concepuse decorarea pridvorului ca fiind complementară celei din interior. Astfel, şirurile de sfinți de pe pereții exteriori[68] apar ca o prelungire a celor care se aflau altădată în pronaos. Caracterul identitar-local, prin reprezentarea unor sfinți creştini martirizați în vechile centre religioase ale Dobrogei, mai ales în sec. III–IV – *Sf. Mc. Zotic de la Niculițel*, *Sf. Ier. Efrem de Tomis* –, este dublat de cel național-globalizator, prin includerea unor sfinți ortodocşi din alte regiuni istorice, precum *Sf. Mc. Sava Gotul* şi *Sf. Mc. Ioan Valahul* din Țara Românească sau *Sf. Oprea Miclăuş* din Transilvania – ultimii doi, aici în veşminte populare amintind portul autohton al geto-dacilor, fuseseră relativ recent canonizați la data pictării, ceea ce reflectă „aducerea la zi" a repertoriului iconografic. Scenele de deasupra şirurilor de sfinți sunt rezervate *Sinoadelor ecumenice*. Bolta vestică a pridvorului poartă medalioane stelate cu *Sf. Ioan Botezătorul*, *Iisus Emanoil* şi *Maica Domnului*, flancate de compoziții cu *sfinți rapsozi*, evocând stele de colind, ca referință la arta populară românească, iar bolțile laterale prezintă tema *zodiacului* (semnele a câte şase luni pe lungimea fiecăreia). În porțiunile de zid dintre coloane şi de deasupra acestora, programul iconografic include o serie de scene vetero-testamentare din Geneza – *Facerea astrelor*, *Crearea lui Adam*, *Păcatul originar*, *Cain şi Abel*, *Arca lui Noe*, *Potopul* ş.a.

Trimiterile la arta populară sunt evidente nu doar la nivel iconografic, ci şi la nivel stilistic, prin vioiciunea liniei de contur şi o cromatică bogată, valorificând contrastele de complementare, în culori saturate, strălucitoare, amintind paleta icoanelor pe sticlă sau a scoarțelor şi ceramicii populare. Pictura lui Ioanid de la Constanța înglobează aşadar creator elemente ale artei populare în stilistica neobizantină.

---

[61] Înregistrarea audio a *interviului* părintelui Verban, din 14 febr. 2000, când avea 86 de ani, se află în fonoteca mea personală. Între timp, părintele Verban a decedat.

[62] În arcada oarbă mediană, acolo unde ulterior Costin Ioanid va executa în mozaic figurile celor doi arhangheli-patroni ai bisericii.

[63] Cf. *interviului cu părintele Verban*, cele două portrete ctitoriceşti, dispuse simetric față de intrare, pe peretele vestic al pronaosului, lucrate în frescă şi „cu ramă de ipsos", au fost distruse în timpul regimului comunist. Pe locul lor au fost aşezate apoi două icoane mobile de mari dimensiuni ale Sf. Arhangheli Mihail şi Gavriil, executate de Traian Cornescu. Ulterior, acestea au fost înlocuite de frescele lui Ioanid.

[64] Vezi Florica Postolache, Doina Păuleanu, *Lucia Ioanid*, catalog de expoziție, Muzeul de Artă Constanța, 1973.

[65] Eugen Schileru, *Costin Ioanid*, în „Contemporanul", 14 ian.1966; reprodus în *Scrisoarea de dragoste*, Bucureşti, 1971, p.148.

[66] Adina Nanu, *Pentru un capitol...*, p. 81–82.

[67] Aşa cum este cazul şi la bis. Caşin din Bucureşti, aparținând aceluiaşi arhitect D. Ionescu-Berechet.

[68] Pe peretele vestic, în dreapta intrării, se succed (de la stânga la dreapta): *Sf. Ap. Pavel*, *Sf. Mc. Ioan Valahul*, *Sf. Mc. Zotic de la Niculițel*, *Sf. Ap. Matei*, urmați pe latura sudică de *Sf. Ap. Simon Cananeul*, *Sf. Mc. Sava Gotul*, *Sf. Ap. Marcu*, *Sf. Mc. Sofronie de la Cioara*, *Sf. Ap. Filip*. Simetric (de la dreapta la stânga), sunt reprezentați pe peretele vestic din stânga intrării *Sf. Ap. Petru*, *Sf. Mc. Oprea Miclăuş*, *Sf. Ier. Efrem de Tomis*, *Sf. Ap. Andrei*, apoi pe latura nordică *Sf. Ap. Iacov*, *Sf. Ap. Luca*, *Sf. Ap. Bartolomeu*, *Sf. Ap. Toma*, *Sf. Ioan Bogoslavul*.

Pictura sa religioasă, executată într-o epocă în care genul picturii bisericeşti era marginalizat de autoritățile comuniste şi mulți artişti făceau compromisuri estetice, a reprezentat un act curajos de asumare a unei profesiuni de credință. În acest sens, Adina Nanu notează despre Costin Ioanid: „Pictând în vacanțe, pe ascuns, biserici (Mavrogheni, în Capitală, Sf. Arhangheli, la Constanța, sau pe cea din satul Bogata, județul Braşov), acesta s-a străduit să asigure continuitatea <picturii religioase din anii ateismului>, cum spunea [chiar el]”[69].

Din păcate, azi frescele lui Ioanid din interiorul bisericii Sfinții Îngeri nu mai există, fiind distruse în 2005–2006. Am reuşit să surprind în fotografie ultimele fragmente care „supravieţuiseră” înaintea distrugerii complete (Fig. 18).

Motivul acestui act l-a constituit judecata estetică a noului preot paroh, care a afirmat – în câteva rânduri – că pictura lui Ioanid nu era „frumoasă”, înțelegând prin aceasta că nu ar fi fost „canonică”, nu ar fi respectat întocmai erminiile bizantine, aşa cum le văzuse el întruchipate pe pereții bisericilor de la Muntele Athos cu prilejul unei excursii. Aşadar, că frescele nu ar fi suficient de „bizantine”. Acțiunea de distrugere a frescelor lui Ioanid şi de repictare a bisericii a fost prezentată pompieristic drept amplu „proiect religios-cultural”, după cum scria cu litere mari pe banner-ul ce a „împodobit” îndelung fațada bisericii. Proiectul a fost, într-adevăr, religios – ca demonstrație de forță –, dar în mod cert anti-cultural.

Cuvintele nu mai pot înlocui acum bucuria privirii, a contactului direct cu capodopera. Pentru imaginile frescei interioare, se mai poate apela în prezent doar la memoria peliculei[70] sau la rarele fotografii existente.

Iată cum, la distanță de peste un secol, este reluată vechea dispută dintre tradiție şi modernitate: dacă acuzele Bisericii împotriva picturii lui Mirea la sfârşitul secolului al XIX-lea, când pictura românească îşi căuta încă drumul, pot fi privite cu o anumită condescendență, cont ținând de contextul epocii, azi, în schimb, la începutul mileniului III, incapacitatea funciară a anumitor reprezentanți ai Bisericii de a înțelege o operă de autor, deci modernitatea unui artist ca Ioanid, este greu de conceput.

Menționez şi că protestele repetate[71] ale unui mic grup de critici şi artişti plastici, care au semnalat distrugerea frescelor lui Ioanid în mass-media, au rămas fără ecou.

CONCLUZII

În contextul raportului tradiție-modernitate, cele două tendințe majore ale picturii religioase româneşti conturate la sfârşitul secolului al XIX-lea şi transmise secolului XX – cea realist-academistă şi cea neobizantină – se dovedesc, în ciuda aparențelor, la fel de moderne.

Pe de o parte, tendința academistă – reprezentată emblematic la nivel național de Tattarescu şi în particular, în Dobrogea, de G. D. Mirea la prima pictare a catedralei constănțene, ca şi de D. Marinescu la catedrala Sf. Nicolae din Tulcea şi la bis. Adormirea Maicii Domnului (I) din Constanța – cred că poate fi văzută astăzi mai ales ca o încercare sinceră de modernizare a picturii religioase româneşti, prin racordarea, din punct de vedere stilistic şi al tehnicii uleiului, la cea occidentală, şi nu atât ca o negare deliberată a tradiției frescei şi a stilisticii bizantine, cum se afirma pătimaş în confruntările de idei din epocă.

Pe de altă parte, tendința neobizantină, asupra căreia am insistat, aparent continuatoare fidelă a tradiției (post)bizantine, aduce un „aport de modernitate" chiar mai mare decât tendința academistă. Este cazul neobizantinismului ca „variantă hieratică a Art Nouveau-ului”, înglobând aşadar la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX elementele celei mai contemporane modernități europene, aşa cum s-a întâmplat, mai întâi, în noua pictură a bisericii episcopale de la Curtea de Argeş[72] sau în cea a bisericii Amzei din Bucureşti[73],

[69] Adina Nanu, Ştefania Iancu-Ciovârnache, *Olga Greceanu*, Bucureşti, 2004, p. 33.

[70] Menționez două documentare, azi cu valoare „de arhivă”: filmul din 1995, comandat de Ministerul Învățământului, realizat de Adina Nanu şi o echipă a Academiei de Teatru şi Film Bucureşti; filmul *Biserica Sfinții Îngeri*, realizat de Maria Cica (colaborator Eduard Andrei) pentru TV Neptun Constanța, difuzat în serialul *Minunile Dobrogei* în 2001–2002.

[71] Personal, am înaintat memorii către: Primăria Constanța – comisia de cultură/culte; UAPR – filiala artă plastică religioasă şi restaurare; Direcția Județeană pentru Cultură, Culte şi Patrimoniu Cultural Național – Constanța. Împreună cu criticii Adina Nanu, Florica Cruceru, artiştii Gh. Fărcăşiu, Gh. Firică, am trimis un memoriu presei, din care s-au publicat fragmente în ziarul „Cuget Liber” (15 martie 2006). D-na Nanu a semnalat cazul diverselor autorități la Bucureşti, presei centrale şi l-a dezbătut la TVR1.

[72] După ce a restaurat bis. episcopală de la Curtea de Argeş, arhitectul André-Émile Lecomte du Nouÿ s-a ocupat şi de decorația sa interioară. Sub coordonarea sa, frescele originale de secol XVI au fost date jos şi înlocuite, începând din 1881, cu pictură în ulei pe fond de aur, de o echipă de pictori preponderent străini.

[73] Pictată de italianul Umberto Marchetti, cca 1898–1901.

ambele executate de artişti străini şi în tehnica uleiului, şi, mai târziu, într-o a doua fază, în frescele pictate de Costin Petrescu în mai multe biserici[74], în care fondul de aur potenţează valenţele decorative. În această tendinţă se înscriu la Constanţa ansamblul de pictură în ulei executat de Tonitza şi echipa lui la bis. Sf. Gheorghe şi, mai ales, frescele Ninei Arbore de la bis. Sf. Împăraţi. Cealaltă direcţie a picturii religioase neobizantine, cea marcată de spiritul artei populare şi având astfel un accentuat caracter identitar naţional, dar şi regional, este reprezentată de opera unor mari maeştri ai frescei româneşti, care pictează şi la Constanţa: Ghe. Popescu şi Nuni Dona – noua pictură a Catedralei, Costin Ioanid – bis. Sf. Îngeri.

Înţelese la justa lor valoare, drept „opere de autor", ca parte în ansamblul creaţiei originale a unui pictor şi purtând implicit amprenta personalităţii sale artistice, asemenea ansambluri murale dovedesc absurditatea pretenţiei de a face „pictură bizantină" standardizată, ce a condus la „crima"[75] culturală de la bis. Sfinţii Îngeri.

Cele trei ansambluri murale pictate de Tonitza, Arbore şi Ioanid în bisericile constănţene se dovedesc a fi, în cadrul picturii religioase româneşti din secolul XX, tot atâtea ipostaze ale modernităţii.

[74] Catedrala Încoronării din Alba-Iulia (1922–1925), Mănăstirea Mihai-Vodă din Bucureşti (1928–1935) ş.a.

[75] Adina Nanu, *Monumente care figurează pe lista patrimoniului naţional cad victime unor adevărate «crime în lanţ»*, în *Adevărul Literar şi Artistic*, 6 mai 2006, p. 7.